

Pereira, José (2002). A Tela e o Reflexo das Mutações da Mente.. *Millenium*, 25.

---

## A TELA E O REFLEXO DAS MUTAÇÕES DA MENTE

José Pereira \*

\* Assistente do 1º Triénio da ESEV

### Resumo

O presente artigo tem a pretensão de perscrutar o desenvolvimento cognitivo na emergência artística. Os artistas plásticos contemporâneos enveredam por percursos artísticos cada vez mais enigmáticos, fora das fronteiras do entendimento. Verifica-se a mutilação da imagem real em prol da sobrevivência da arte. O entendimento destas manifestações artísticas, regra geral, é feito com base em conjunturas 'exteriores' ao artista (um pensamento, o contexto sócio/económico/cultural, etc.), relegando para segundo plano o processo cognitivo que está subjacente à feitura de uma obra.

Como e por que é que o artista distorce a realidade que percepção? Qual a razão que torna a obra tão legível para o executor e tão ilegível para o fruidor?...

Numa pretensa atitude de dar resposta a estas questões, achei pertinente versar a minha reflexão por entre meandros da Representação Mental e Criatividade.

### A CAPACIDADE DE TORNAR PRESENTE O QUE ESTÁ AUSENTE

Não querendo plagiar nem revelar falta de originalidade (contra-senso para quem se propõe falar de criatividade), e após cuidada revisão de literatura sobre a imagem mental, compreendo agora e subscrevo a pertinência do subtítulo "Não entre em pânico!" proposto por Eysenck & Keane (1990) num capítulo intitulado 'Representação Mental'.

Numa tentativa de desmistificar o elitismo na arte plástica e a inacessibilidade interpretativa com que muitos fruidores se confrontam, interessa não tanto reflectir sobre a questão de como é que o cérebro percepção o mundo visual, antes a forma como funciona o 'olho mental' de Pylshyn (1973; 1979), uma espécie de actividade neuro-visual dentro do cérebro.

Com a preocupação de 'compreender as imagens no cérebro', Colin Blakemore revitaliza os pensamentos precoces de René Descartes (1637) sobre a formação de imagens no cérebro. De consistência científica dúbia, compreensível atendendo ao enquadramento diacrónico, Descartes (na

sua descrição da formação de imagens) não difere muito das teorias actuais. "A imagem em alguma extensão assemelha-se aos objectos a partir dos quais é originada (...) mas nós não devemos pensar que é através desta parecença que a imagem nos torna conscientes desses objectos - como se tivéssemos outro par de olhos dentro do cérebro para ver" (Descartes cit. in Blakemore, 1990, p.299). Terá sido esta referência de Descartes 'de olhos dentro do cérebro' que levou Pylyshyn a criar a ideia de olho mental? - Quem sabe?

É conveniente clarificar e restringir o conceito de 'imagética mental' de forma a adequá-lo ao tema por mim proposto.

Robert Solso, confrontado com preocupações similares, traçou em poucas palavras a definição e delimitação do conceito de que me apropriei: "a imagética mental é definida como uma representação mental de um objecto ou evento não presente. Esta definição geral permite a inclusão de imagens visuais bem como imagens formadas através de outros sentidos. Embora a definição seja lata, a discussão aqui restringe-se à imagética visual" (1998, p.299).

Nós somos fundamentalmente 'animais visuais'; é um sentimento egoísta (Pedro Albuquerque, 1999). Sentimento este que é partilhado por uma grande parte dos artistas plásticos e se reflecte nas suas produções. Howard Gardner, acerca desta problemática, foca "um abismo que separa a capacidade de ver com exactidão da capacidade de representar uma forma realista" (1982, trad. de 1993, p.85). Esse abismo centra-se no cérebro, cuja actividade mental constrói, molda e até deteriora uma imagem com base nas estruturas preexistentes.

Muitas vezes, perante um quadro, a compreensão do mesmo está dependente da predisposição do fruidor; (é uma atitude perante a obra que vai facilitar ou dificultar a sua compreensão). Outras, a evocação de uma imagem visual está dependente de uma relação de complementaridade com as informações proposicionais.

Paivio, a este propósito, apresenta a "Teoria da Dupla Codificação", sugerindo a existência de dois sistemas: o sistema verbal (proposições) e o sistema não verbal (imagens visuais), no intuito de testar a veracidade de duas predições: "os dois sistemas simbólicos funcionam de forma independente em algumas ocasiões" e "os dois sistemas simbólicos produzem efeitos cumulativos noutras ocasiões" (Eysenck & Keane, 1990, p.187). Deste estudo ressalva-se que no acto de recordar se possa usar um ou ambos os códigos (semântico e analógico) - "a codificação da imagem é mnemonicamente superior à

codificação verbal" (ibidem, p.188); o que vem subscrever o provérbio chinês, milenar, de que "uma imagem vale mais do que mil palavras", (o qual personalidades como Marcel Duchamp, Kandinsky, Picasso, Paul Klee, Miró, Max Ernst, Dali ou Pollock tão bem souberam explorar, traduzindo o seu carácter e a sua distinção com imagens).

Há quem assegure que os artistas vanguardistas pintam para si mesmos; se assim fosse, não precisariam de pegar no pincel. "Meio sonhando e deitado na cama, vejo quadros muito melhores do que aqueles que eu posso fazer" (Tharrats, 1995, p.13); segundo Gombrich, a resposta "a muitos enigmas históricos sobre a arte encontram-se na estrutura da psicologia humana" (1982, p.91).

Para Johnson- Laird (1983), os indivíduos operam cognitivamente com modelos mentais, os quais podem ser construídos a partir da percepção ou do discurso, podem ser articulados por muitas proposições ou podem ser formados essencialmente por imagens, ou uma combinação de proposições com imagens. "Esta teoria pressupõe ainda que as pessoas são 'deductive satisfiers', ou seja, se chegam a uma conclusão ajustada às suas crenças, terão tendência a não procurar outras conclusões possíveis" (Johnson--Laird cit. in Quelhas, 1996, p.60).

Numa visão cognitivista contemporânea, parte-se da suposição que as pessoas não captam o mundo exterior directamente; elas constroem representações mentais dele. Representações mentais, ou representações internas, são maneiras de 're-presentar' internamente o mundo externo (Eysenck & Keane, 1990, pp.180, 181).

Um argumento de peso que envolve a imagética mental é o background do sujeito, o que, de certa forma, determina a maior ou menor riqueza expressiva que o artista vai impregnar nas suas telas.

Na perspectiva de Joan-Josep Tharrats (1995), na consciência do criador plástico a imagem mental é superior ao referente real. "Tudo o que existe na natureza nos atrai. Não só desejamos analisar a fachada, o envoltório ou a pele das coisas, mas o que há dentro e que lá se esconde: os músculos, as veias, as vísceras, a energia contida e secreta, a explosão inevitável de cada fonte de vida.

Interessam o átomo, a maçã e a galáxia. Na imagem 'árvore' ou 'maçã' cabem milhões de transposições possíveis porque em cada árvore ou maçã há tantos milhões de galáxias como de átomos" (p.9).

Estudos realizados na sequência das pesquisas de Shepard (1968) sobre a rotação mental a partir de um estímulo visual, para além de explorarem a relação entre o tempo de rotação mental e grau de rotação

envolvidos, vieram a demonstrar que "há uma antecipação mental da resposta" (in Solso, 1998, pp.305-307). "Quando um pintor não pinta, a sua formação não pára: o seu subconsciente também actua. Chego até a dar-me conta de que os quadros se fazem sozinhos. Trabalho em várias obras ao mesmo tempo" (Tharrats, 1995, p.16).

Estudos feitos pelos neurólogos Richard Jung e Betty Edwards, em pintores que sofreram enfermidades cerebrais, revelaram resultados surpreendentes. A área artística de um sujeito é mais afectada quando a lesão se situa no hemisfério direito do que por danos produzidos no hemisfério esquerdo. Assim, grosso modo, o hemisfério esquerdo é responsável pela fala, linguagem, memória, ... enquanto que no hemisfério direito se concentra a parte artística, a sensibilidade, o divertimento, uma área mais abstracta... (in Gardner, 1982, trad. de 1993, pp.337-341).

A perda selectiva da capacidade de ler não interfere com a conservação das funções visuais; vem de certa forma sustentar ou até corroborar, em certa medida, a teoria de dupla codificação de Allan Paivio: "um sistema para codificação e processamento da informação visual e outro para a codificação e processamento da informação verbal" (Solso, 1998, p.310).

O mais enigmático da disfunção cognitiva é que as lesões cerebrais em artistas no hemisfério esquerdo também condicionavam a performance artística. Pelo que, após uma análise da produção artística anterior à disfunção cognitiva, e outra posterior, compilaram-se informações surpreendentes. Gardner (1982) verificou que numa fase posterior a lesões cerebrais o sujeito enfermo não só melhorou a sua performance artística como a temática das suas obras se situava a um nível 'pré-mórbido' (trad. de 1993). A luta interna que assola este sujeito é-nos transmitida através do pensamento de um pintor enfermo: "Há em mim dois homens, o que pinta, e o outro, que está perdido nas trevas, que não se agarra à vida. (Estou a expressar muito mal o que quero dizer). Dentro de mim está o que capta a realidade, a vida; e está o outro, que perdeu a sua estima pelo pensamento abstracto... São dois homens; um é impulsionado a pintar a realidade; o outro, é tonto, é ele que já não pode articular as palavras" (cit. in Alajouanine, p.238).



**fig. 1 auto-retrato de Van Gogh**



**fig. 2 o grito de Edvard Munch**

O que leva a reflectir sobre as obras dos considerados 'artistas malditos' que de uma forma ou de outra, em determinada fase da sua vida sofreram enfermidades cerebrais que se traduziram em exuberantes produções artísticas. Na sua exacerbação psicológica, Van Gogh, Goya e Edvard Munch constituem um bom exemplo, cujos quadros 'pós-disfunção cognitiva' emanam uma violência deformante, retratando assuntos inquietantes e dolorosos de uma violência incontrolada, tecnicamente desastrosa e desairosa.

A produção magnificante de sabor equinado destes pintores e o pensamento ousado e especulativo que me levou a justificar toda uma forma de representar (coincidente aos artistas atrás mencionados) numa fase de pós-perturbação psicológica não pretende retirar o mérito aos seus autores, nem tão pouco questionar a dicotomia antagónica do Belo/Feio que tão bem caracterizam estas obras.

#### O ESPAÇO QUE MEDEIA A REPRESENTAÇÃO MENTAL DAS ESTRUTURAS PICTÓRICAS



Numa pretensa atitude de definir arte plástica, salientaria dois princípios fundamentais: o princípio da forma e o princípio da criação, peculiar à mente humana e que leva a criar e apreciar a criação de símbolos, fantasias, mitos, etc.

"A mente, tal como o oceano, opera a sua magia e transforma esses cacos perigosos de extremidades aguçadas (os pedaços de vidro que são lançados nas águas) em fantasias queridas que dão à costa da consciência." (Person, 1995, trad. de 1996, p.40). Falar do espaço que medeia a representação mental das estruturas pictóricas é, antes de tudo, definir as mediações entre o significante e

fig. 3 *el sordo* de o significado. Este processo de mediação obedece a uma dimensão criativa de

Goya                                      recriar o real sob a alçada de uma procura estética.

Estudos desenvolvidos no intuito de constatar as relações entre o raciocínio criativo e os hemisférios cerebrais vieram demonstrar que "apenas usando a totalidade do cérebro uma pessoa pensa de forma criativa" (Kindersley, 1993, trad. de 1994, p. 24). Esta colaboração produtiva entre os hemisférios direito e esquerdo do cérebro, 'contribuição dual', traduz-se numa relação de complementaridade. Embora investigações feitas demonstrem que o hemisfério direito está direccionado para a componente artística, o esquerdo para o uso da linguagem, e o pensamento criativo está dependente da conexão entre ambos os hemisférios, é "verdade que um ou outro deles é mais activo na maioria das pessoas" (ibidem).

Segundo a professora de arte Betty Edwards, baseada em experiências com os seus alunos, o "hemisfério direito detém a capacidade de desenhar, mas o analítico hemisfério esquerdo mostra tendência para interferir" (in Kindersley, 1993, trad. de 1994, p.25).

A suposição de que o hemisfério direito é responsável pela criação artística, embora não inteiramente correcta, ganha ênfase na medida em que se evidencia a contribuição do hemisfério direito (que se ocupa com funções mais emocionais e mais abstractas) no pensamento criativo do artista.

O acto criador é muito complexo; esta capacidade ou aptidão humana de produzir conteúdos mentais tem sido objecto de estudo de inúmeros investigadores, cada um deles construindo a sua própria noção de Criatividade, chegando a conclusões que derrotam afirmações consideradas por muitos indestrutíveis ou, pelo menos, inalteráveis.

Não há um consenso sobre a noção de criatividade; apenas uma imensidão de divergências e convergências de opiniões e teorias, passo a expressão, que mais parece a discussão do 'sexo dos anjos'.

Toda a reflexão começa, geralmente, pela clarificação de conceitos, de forma a ampliar a proximidade entre o conteúdo ideativo e o objecto de estudo.

Martin Buber (1946) começa por analisar o conceito de criatividade, no qual, como ele diz, "os educadores modernos se basearam tanto." Mostra que só muito tarde, na "história divina de chamar o universo à vida, foi metaforicamente transformado em actividades humanas, especialmente em trabalhos de génios nas esferas da arte" (in Read, 1958, p.201).

Segundo Stein (1958), "a criatividade é um processo cujo resultado é uma obra pessoal aceite como útil e satisfatória para um grupo social em alguma época" (in Barriga, 1980, p.202).

A este propósito, David Feldman (1980), no seu estudo sobre os 'génios criativos', afirma ser "necessário existir uma 'co-incidência' para que a conjugação de factores genéticos, familiares, motivacionais e culturais devam estar todos presentes para que os esforços de um Einstein, um Darwin ou um Beethoven cheguem a concretizar-se. É pouco provável que um indivíduo criativo pudesse ser substituído por outro. Leonardo da Vinci não poderia ser Darwin, Beethoven não poderia ser Einstein" (in Gardner, 1982, trad. de 1993, p.382).

Mais recentemente, Adolpho Silva (1996) define a criatividade como "um processo mobilizador de factores cognitivos e emotivos em que um indivíduo, sensibilizando-se a situações problemáticas, lacunas ou desarmonias, procura e explora elementos até os organizar de forma especial, nova e adequada à situação, efectuando as verificações necessárias" (in Silva, 1997, p.2).

Do vasto universo de definições de criatividade existente, achei pertinente compilar uma retrospectiva diacrónica que, de certa forma, elucida a evolução do conceito de criatividade. A criatividade deixa de ter origem divina para se centrar no indivíduo, nas suas capacidades e características pessoais.

Estas definições de criatividade parecem ter um ponto em comum: a criatividade é muito estudada em termos de produto, mais especificamente como resposta a um problema. No entanto, verifica-se que o conceito de criatividade tem sentidos diferentes para diferentes pessoas, o que nos leva a aceitar a existência de múltiplos conceitos. Por conseguinte, não devemos 'circunscrevê-lo a definições redutoras' sob pena de empobrecer o seu conteúdo, como diz metaforicamente Paulo Ferreira: "para o criativo não há 'moldura' que resista" (1994, p.133).

As manifestações de arte plástica contemporânea afirmam-se como adoutrinárias, anti-convencionalistas, sem preconceitos nem tabus; em permanente ruptura com os ideais preestabelecidos. Sendo a criatividade o caroço do fruto saboroso que é a arte plástica, facilmente se entende que "fascinante como poucas, a noção de criatividade é uma das mais imperfeitamente definidas, propensa às mais variadas interpretações e especulações desde as filosóficas às paracientíficas" (Rouquette, 1973, trad. s. d., contra-capá).

Quando se fala de criatividade, em termos de processo criativo, é frequente ver-se citado o nome de Wallas por diversos autores (Taylor, Calvin, 1967; Rouquette, 1973; Kindersley, 1993). De facto, Graham

Wallas (1926) apresentou uma análise perspicaz do fenómeno da criação, salientando quatro fases absolutamente necessárias à operacionalização da criatividade: preparação, incubação, iluminação e confirmação (in Kindersley, 1993, trad. de 1994,). Segundo este autor, as fases da incubação e iluminação revelam-se misteriosas e é onde "reside o cerne do processo criativo" (Rouquette, 1973, trad. s. d., p.25).

A abrangência da criatividade requer que tenhamos em conta outras particularidades sobre aspectos muito diversos, desde o nível comportamental, experimental até ao nível contextual.

Numerosos investigadores tentaram estabelecer a existência de correlações entre a criatividade e diversas características da personalidade ou do comportamento. Entre outros, Münsterberg e Mussen (1953) acham deste modo que "os artistas apresentam mais vezes fortes sentimentos de culpabilidade que os não artistas" (in Rouquette, 1973, trad. s. d., p.20).

Porém, na discussão da personalidade como componente sine qua non da criatividade, devemos ter em consideração o alerta que Sternberg & Lubart (1995) nos fazem: por um lado, "há investigadores que se concentram tão fortemente na personalidade como vertente essencial da criatividade, que quase excluem a vertente cognitiva" (p.206); por outro, há "investigadores que se concentraram demasiado na vertente cognitiva, que basicamente ignoraram a vertente da personalidade" (ibidem). Acreditam que a vertente cognitiva na criatividade pode ser auto-suficiente em determinadas alturas; no entanto, noutras alturas a personalidade determina o processo criativo.

A personalidade de cada um influi nos momentos de expressar a sua criatividade. De facto, não existe um tipo de personalidade comum a todos os génios, músicos ou artistas.

Segundo Howard Gardner, "os indivíduos criadores embarcam numa aventura solitária, onde as possibilidades de fracassar são elevadas" (1982, trad. de 1993, p.381).

Para Pablo Picasso (1881-1973) a produção de arte é feita no período de solidão, quando o artista faz convergir uma pluralidade de experiências numa obra única.

Em si mesmo, o comportamento criativo consiste em transportar-se para fora de si, em encarnar personagens que não as da vida quotidiana. São os artistas que nos ensinam que é possível escaparmos a nós próprios.



O senso comum vê o artista não como o comum dos mortais, mas como consequência de um qualquer estado alterado que lhe permite ter valores de independência, excentricidade e originalidade. A personalidade do artista é vista por George Bernard Shaw de uma forma cruel e obsessiva quando afirma que: "para o artista é mais fácil deixar a mulher morrer à fome, os filhos andarem descalços e a mãe mourejar aos setenta anos de idade, do que trabalhar em algo que não seja a sua arte" (cit. in Kindersley, 1993, trad. de 1994, p.28).

Infelizmente, ou felizmente, no campo das artes abundam estes traços de personalidade. Paul Gauguin (1848-1903) constitui um desses exemplos. A determinada altura da sua vida, abandona tudo e todos: a família, os amigos, a pátria e todas as comodidades em prol da sua devoção pela arte.

Dedicação, zelo, persistência e produtividade são traços de personalidade que caracterizam as pessoas criativas. (Gombrich, 1990).

Por vezes, a individualidade humana organiza-se à volta de um complexo de inferioridade. Toulouse-Lautrec (1864-1901), descendente de uma família nobre com longa tradição de consanguinidade associada a desafortunadas quedas na infância determinaram deficiências que se irão repercutir no seu aspecto físico. A deformidade alterou todo o seu futuro, foi uma fonte constante de infelicidade e amargura que o levou a entregar-se à boémia e à frequência de ambientes marginais e socialmente rejeitados. No entanto, na sua curta existência, Toulouse deixou-nos um magnífico e criativo legado artístico fruto do "trauma e consequente frustração (...) que forneceram à sua excepcional personalidade as ricas motivações ( e projecções ) de movimento e de agilidade de espaço, luz e cor" (Fonseca, 1990, p.41).

Os aspectos intelectuais, mais ou menos distintos, são determinantes na actividade criativa; segundo Barron (1968), "os indivíduos mais criativos são ao mesmo tempo empreendedores, capazes de correr riscos, geralmente bem informados, etc. Pelo contrário, os indivíduos menos criativos mostram-se passivos e conformistas" (cit. in Rouquette, 1973, trad. s. d., p.21). É, portanto, provável que alguns desses aspectos intelectuais estejam na base da força motivacional da pessoa criativa.

A maior ou menor predisposição para a criação artística determina grandemente o processo criativo. A motivação serve de incentivo para o criador, que intelectual ou emocionalmente intervém criativamente perante uma situação. A motivação aparece associada a estímulos, como motores geradores de

desencadear uma acção, assumindo-se desta forma como um componente vital da criatividade que de uma maneira ou de outra está presente em todo o acto criativo.

A criação nunca é um acontecimento pontual, autónomo e fruto do imediatismo; antes surge num ambiente rico e estimulante pelas conjecturas políticas e sócio-económicas. "A criatividade é então vista efectivamente como uma espécie de propriedade possuída em verdadeira quantidade pelos indivíduos e susceptível de se revelar mais ou menos ao sabor das situações" (Lowenfeld, 1959, in Rouquette, 1973, trad. s. d., p.19).

O contexto estimula ou condiciona a criatividade. Se a guerra está presente na nossa sociedade, então é preciso perceber o mundo de uma forma completamente distinta que nos permita visualizá-lo envolto noutra atmosfera.

As pinturas de 'guerra' contribuem para expor o mundo no seu comportamento colérico. É o caso da guerra civil espanhola de 1936, cujo drama inspirou Picasso traduzindo-se na sua magnificente obra Guernica.



**fig. 4 Guernica de Picasso**

Estudos realizados com o intuito de clarificar a 'mente criativa' levaram à formulação de várias teorias interpretativas da criatividade, das quais destaco as teorias patológicas e psicanalíticas.

A similitude entre o artista e o doente mental, que atrás mencionei, vai despoletar a génese das 'teorias patológicas' (Barriga, 1980) cujo conteúdo versa uma proximidade ou uma sintonia entre o génio e a loucura. Alguns vultos talentosos e geniais como Goya, Nietzsche e Van Gogh, entre outros, que sofreram alterações psíquicas, viram os seus nomes imortalizados no campo das artes, fruto da sua demência.

Na teoria psicanalítica, destaca-se o papel do inconsciente na produção artística; para Freud (1856-1939), "toda a produção artística corresponderia a um esforço de sublimação e a uma tentativa de superação de determinadas pulsões inconscientes" (in Fonseca, 1990, p.32). Deste modo, a criatividade vai beneficiar da exteriorização destas pulsões, patente em inúmeras obras de arte surrealistas cuja produção artística se baseia em pressupostos psicanalíticos descritos no manifesto de André Breton (1924).

No seu trabalho, o criador obedece a uma pluralidade de sentimentos; nem sempre está consciente disso e ainda que estivesse não seria capaz de os revelar e de os analisar sob pena de retirar à sua obra uma parte do seu efeito surpresa, da sua função provocadora de devaneio. Esta atitude inibitória não deve ser levada ao extremo, podendo incorrer num estrangulamento da criatividade.

Osborn (1957) apresentou uma técnica criativa, o brainstorming (tumulto ou turbilhão da mente), que visa a promoção de ideias livres das inibições mentais, preconceitos e tabus. "É uma técnica de investigação em grupo, estritamente empírica, concebida para facilitar a resolução de problemas mal definidos" (in Rouquette, 1973, trad. s. d., p.91), pelo que a "criatividade de grupo torna-se mais eficiente do que a hipótese individual, uma vez que permite às pessoas reunirem os seus talentos e compensarem mutuamente os respectivos pontos fracos" (Kindersley, 1993, trad. de 1994, p.11).

William Gordon (1961) propôs o método synectics, que visa "reunir elementos diferentes e aparentemente irrelevantes" (in Taylor, 1967, trad. 1976, p.180), com o intuito de incitar a criatividade do sujeito e predispor-lo a uma atitude prospectiva, dinâmica, formar um espírito, oferecendo-se os meios para adquirir faculdades suplementares de flexibilidade, de invenção, de disponibilidade, aplicáveis a todos os seus empreendimentos. As funções analógica e metafórica assumem grande relevância, na medida em que ampliam ou colocam em sintonia dois assuntos aparentemente diferentes mas que se interligam. A metáfora de Darwin é a da árvore ramificada da evolução (Gardner, 1982, trad. de 1993).

No caso da arte, por exemplo, inúmeros artistas recorreram à metáfora como forma de expressão criativa. Numa das mais controversas tendências artísticas, New Dada (filiada numa postura antiarte), surgem obras artísticas como o urinol de Marcel Duchamp cuja criatividade circunscreve à subversão ideacional e à metáfora a ela associada.



Sob a alçada de uma carga irónica e de descontextualização, Duchamp retirou um urinol do seu contexto, inverteu a sua posição e escreveu por baixo 'A fonte'.

A subversão metafórica está no facto de o urinol ter como função a recepção das águas terminais, e agora, sob o conjunto de alterações introduzidas, a ideia subjacente é invertida - nascente (águas iniciais).

Marcel Duchamp

Sendo as técnicas criativas uma forma de promover a criatividade no sujeito, algo que possa ser ensinado, treinado e desenvolvido, vai despertar investigadores como Steinberg & Lubart (1995) a propor um conjunto de 'estilos criativos' capazes de promover a criatividade.

Estes autores propõem uma categorização das características inerentes a cada estilo criativo da seguinte forma: os estilos vislumbram-se como propensões ou tendências, e não aptidões; o gosto em criar e em apresentar ideias criativas não garante que essas criações ou ideias traduzam produtos criativos, pelo que os estilos estão mais de acordo com o modo como as pessoas têm acesso às tarefas; as pessoas nem sempre mostram os mesmos estilos ao longo de todas as tarefas e situações, algumas tarefas podem levá-las a um estilo, outras a outro; a flexibilidade cognitiva e o pensamento pluralista implicam que o indivíduo aja de maneira diferente na intensidade das suas preferências quem detesta versar a sua atenção em pormenores ou detalhes, arranja alternativas que estejam de acordo com as suas preferências, evitando desta forma debruçar-se sobre esta sua aversão; reconhece-se que o papel da hereditariedade desempenha alguma função nos estilos, embora se desconheça qual o seu peso; os estilos criativos variam ao longo dos vários momentos da vida, não se pode dizer que o processo criativo é algo fixo em todos os momentos vivenciais (pp.176-178).

Porém, "as pessoas podem ter vidas felizes e bem sucedidas (definidas por objectivos diferentes), mesmo se os seus estilos não se prestam particularmente ao pensamento criativo" (Steinberg & Lubart, 1995, p.178).

Estes estilos incorporam a theory of mental self-government, cujo funcionamento básico é semelhante ao governo dos vários países, mas num plano mental. À semelhança dos governos que um pouco por

todo o mundo ora incentivam ora reprimem a criatividade, assim os estilos de pensamento das pessoas exercem uma actividade empreendedora ou dissuasora (ibidem, p.176,177).

A pluralidade do pensamento humano leva Margaret Boden (1991) a distinguir dois tipos de criatividade: a 'criatividade psicológica' e a 'criatividade histórica'. A primeira, é relativa ao vulgo, onde qualquer pessoa se enquadra, capaz de produzir ideias novas e originais; a segunda é mais restrita, caracteriza-se pela criação de ideias geniais (novas no contexto histórico) como a perspicaz e precoce Teoria da Relatividade proposta por Einstein (Kindersley, 1993, trad. de 1994).

#### TRANSFERÊNCIA DAS IMAGENS MENTAIS PARA AS ESTRUTURAS PICTÓRICAS

Na exteriorização das imagens mentais verifica-se um vaivém constante entre a estrutura visível da obra, que se apreende de imediato, e as construções ocultas, por intermédio de imagens evocadas, semelhantes ou contrastantes, aos referentes reais.

A este propósito, Delacroix (1853) compreendeu a complexidade inerente à natureza contraditória da impressão que lhe provocam as obras dos seus autores predilectos: "Estou firmemente convencido de que incorporamos sempre algo de nós mesmos nos sentimentos que parecem emanar dos objectos que nos impressionam" (cit. in Audin, 1951, trad. de 1976, p.51).

Esta transferência só poderá atingir esta exaltação de sentimentos se permitir ao fruidor ter acesso ao percurso desenvolvido para a sua confecção.

A orientação da criatividade não segue um itinerário regular; muito pelo contrário, desenrola-se através de um jogo de comparações e de atitudes desordenadas que convergem para uma preocupação temática.

Estas exteriorizações ostentam a marca de uma época, a qual influi com subtilidade no processo criativo.

As faculdades mentais humanas constituem um campo surpreendentemente rico, complexo e enigmático. Mais que a própria realidade, a mente humana é capaz de a recriar, ampliar, deformar e até mutilar sob a alçada de padrões criativos.

Tudo isto já foi dito com subtilidade e profundidade, pelo que a presente reflexão visa a sintonia de algumas preocupações do foro da psicologia cognitiva com a arte plástica.

Esta reflexão teve a intenção de colocar alguma ordem no meu caos; no entanto, no término da mesma, em vez de ter alcançado a dita ordem, intensifiquei o meu caos. Por cada resposta a uma pergunta, muitas mais se levantaram.

Nesta reflexão muito ainda ficou por dizer, não por falta de vontade, muito menos por falta de empenho, antes pelas limitações físicas e temporais...

### **Bibliografia**

Barlow, H., Blackemore, C., Weston-Smith, M. (1990). Images and understanding. New York: Cambridge University Press, 257-296.

Barriga, S. (1980). Psicologia Geral. Barcelona: Ediciones CEAC, A.S., 202-213.

Denis, M. (1989). Image et Cognition. Paris: Presses Universitaires de France.

Eysenck, M. & Keane, M. (1990). Cognitive Psychology. Hove (UK): LEA, 179-219.

Fonseca, A. F. (1990). A Psicologia da criatividade. Lisboa: Escher, publicações.

Gardner, H. (1982). Arte, mente y cerebro. Barcelona: Europe, S.A. .

Kindersley, D. (1993). Desenvolver a sua criatividade. Lisboa: Editorial Verbo, 6-36.

Paivio, A. (1991). Images in Mind: the evolution of a theory. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

Rouquette, Michel-Louis (1973). A criatividade. Lisboa: Edições Livros do Brasil.

Solso, R. L. (1998). Cognitive Psychology. Boston: Allyn and Bacon (5ª ed.), 298-326.

Sternberg, R.&Lubart, T. (1995). Defying the Crowd: Cultivating Creativity in a Culture of Conformity. New York: The Free Press.

Taylor, C. W. (1993). Criatividade: Progresso e Potencial. São Paulo: IBRA, S.A. .